A PRODUÇÃO RELIGIOSA NORDESTINA E PAULISTA NO PERÍODO COLONIAL E IMPERIAL

Paulo Castagna

1. Introdução

O Nordeste brasileiro, que nos primeiros séculos de colonização enriqueceu-se com o ciclo da cana-de-açúcar, presenciou um desenvolvimento musical, a partir da segunda metade do séc. XVII, visando importar os requintes da prática musical portuguesa. Como o desenvolvimento econômico da região fez com que enormes contingentes populacionais portugueses se transferissem para lá, o Nordeste assistiu a uma assimilação maciça da cultura lusitana, que obviamente incluiu a prática da música segundo o gosto português da época. Essa atividade musical foi centralizada em Salvador, na Bahia, e em Pernambuco, principalmente em Recife e Olinda, embora também fosse encontrada, com menor desenvolvimento, em centros próximos do Nordeste, como São Luís (MA), e do Norte, como Belém (PA).

São Luís (fundada em 1612) e Belém (em 1616) receberam, no séc. XVII, a atenção dos jesuítas, que lá ainda encontravam índios para catequisar. Muitos dedicaram parte do seu tempo ao ensino e prática musical, como João Maria Gorzoni (1627-1711) e Diogo da Costa (c.1652-1725), no Pará. A organização musical religiosa, no entanto, iniciou-se em São Luís já em 1629, com o primeiro mestre de capela, Manuel da Mota Botelho.

Em Belém, a música da Sé começou a ser organizada somente em 1734, pelo Chantre Lourenço Álvares Roxo de Potflix (c.1699-1756), mas com repertório importado de Portugal, como informou o cronista José de Morais em 1759: *"não tem inveja a mais miúda e delicada solfa da corte, donde se extraíram para esta catedral os melhores e mais harmoniosos papéis e cantorias"*.[1] Belém teve uma certa atividade musical profana no período colonial e, desde 1775, fazia representar em sua Casa da Ópera[2] obras teatrais com participação esporádica de música, como o *Drama recitado no Teatro do Pará a princípio das óperas e comédias* (1793), de José Eugênio de Aragão e Lima, que começava *"no fim de uma alegre sinfonia"*. Apesar das pesquisas pioneiras de Vicente Salles, ainda não foi possível recuperar música composta nessas regiões no período colonial. O exemplo musical mais significativo referente a Belém do Pará no período colonial que nos chegou até hoje é um antifonário publicado em Lisboa,

[1] ALMEIDA, Cândido Mendes de. *Memórias para a história do extinto Estado do Maranhão cujo território compreende hoje as Províncias do Maranhão, Piahuy, Grão-Pará e Amazonas colligidas e annotadas por* [...]; *Historia da Companhia de Jesus na extincta Provincia do Maranhão e Pará pelo Padre José de Moraes da mesma Companhia*. Rio de Janeiro: Tip.do Comércio de Brito e Braga, 1860. v.1, livro III, cap.I, p.190.

[2] Tipo de edificação que começou a se proliferar na América Portuguesa a partir da década de 1730, para a execução de peças teatrais (com ou sem música), pequenas óperas setecentistas e música vocal profana de origem lírica, sobretudo italiana e portuguesa, incluindo recitativos e árias.

em 1780, pelo religioso paraense Frei João da Veiga, mas com música de origem exclusivamente européia.[3]

O interesse em assimilar todas as sofisticações da música lusitana originou, inicialmente, um contato muito grande entre os músicos nordestinos e os portugueses. Vários compositores baianos e pernambucanos dos sécs. XVII e XVIII estudaram ou viveram por algum tempo em Portugal, de lá trazendo as últimas novidades em música. O primeiro parece ter sido Francisco Rodrigues Penteado, pernambucano que, após permanecer alguns anos no Reino até 1648, trabalhou no Rio de Janeiro e em São Paulo, onde faleceu em 1673. Por outro lado, compositores e teóricos nordestinos chegaram a interessar os lusitanos e muitos foram citados em textos portugueses sobre música escritos nos séculos seguintes. O primeiro foi José Mazza, músico e escritor português falecido em 1797, que citou no seu *Dicionário biográfico de músicos portugueses* os músicos baianos Caetano de Melo Jesus, Eusébio de Matos, José de Santa Maria, Antônio Matias, José Costinha, José Francisco, José Manoel e Luís de Jesus, o sergipano José da Cruz, os pernambucanos Manoel da Cunha, Nuno da Cunha, Inácio Ribeiro Noia, Inácio Terra, Antônio da Silva Alcântara e Luís Alvares Pinto, além do português Antão de Santo Elias, que trabalhou na Bahia.[4]

Essa relação histórica entre a cultura nordestina e a portuguesa, fez com que o tipo de música mais praticado no Nordeste fosse aquele que exibisse a maior fidelidade com certos tipos de música então utilizados em Portugal, obviamente, com preferência para os gêneros religiosos. Até o centro do séc. XVII, a música religiosa que se praticava na América Portuguesa, somente entre os jesuítas conseguiu produzir algo mais que o cantochão, representando esses primeiros 100 anos de atividade musical de características européias, desde o início da efetiva colonização, apenas um período de formação.

O Nordeste assistiu, inclusive, à administração holandesa e não católica entre 1630-1654, avessa ao tipo de música que se praticava nas regiões católicas. Mas a prática musical no Nordeste, na segunda metade do séc. XVII e em todo séc. XVIII, exibiu uma rápida assimilação da música portuguesa, partindo do puro *cantochão*, passando pelo estilo *renascentista* e *barroco*, chegando, na segunda metade do séc. XVIII a um estilo intermediário entre o *barroco* e o *clássico* (e, por isso, denominado por vários musicólogos de *pré-clássico*), pelo que se depreende dos exemplos musicais hoje conhecidos.

Seguindo a tendência de assimilação da música portuguesa, o clero ligado ao Bispado de São Paulo, criado em 1745, procurou trazer de Portugal um mestre de capela que fosse capaz de aparatar esta Sé com música portuguesa, como havia ocorrido no Nordeste. O jovem compositor lisboeta André da Silva Gomes (1752-1844) chegou em São Paulo no ano de 1774, com o Bispo D. Frei Manuel da Ressurreição, para ocupar o cargo de mestre de capela da Sé.

Apesar de ter existido um maior desenvolvimento musical em Salvador, Recife ou Olinda que em São Paulo, foi nesta última cidade que se preservou a maior quantidade de manuscritos musicais referentes ao período colonial, especialmente aquela composta ou trazida de Portugal por André da Silva Gomes, permitindo-nos

---

[3] VEIGA, Frei João da. *Rituale / Sacri, Regalis, Ac Militaris Ordinis / B. V.Mariæ de Mercede / Redemptionis Captivorum, / Ad Usum / Fratrum Ejusdem Ordinis / in Congregatione Magni Paraensi commorantium, / Jussu / R. P.Prædicatoris Fr. Joannis Da Veiga / in Civitate Paraensi ejusdem Ordinis Commendatoris ela-/boratum, & in lucem editum*. / [grav.] / Olisipone / Typis Patriarchalibus Francisci Aloysii Ameno./ M.DCC.LXXX [1780]. A' Descencione B. Virginis Mariæ de Mercede, ejusque Ordinis Re-/velatione, & Fundatione 562. / Regiæ Curia Censoriæ Permissu. [495 p., mús.]. O único exemplar hoje conhecido pertence ao acervo particular de Vicente Salles, em Brasília.

[4] MAZZA, José. Dicionário biográfico de músicos portugueses. *Ocidente*, Lisboa, v.23, n.74-76, 1944.

atestar a importância, para a sociedade colonial brasileira, da prática de música composta em Portugal, ou por autores portugueses residentes no Brasil ou, na pior das hipóteses, por autores brasileiros que aqui reproduzissem os estilos musicais lusitanos.

2. Bahia

Capital do Brasil até 1763, Salvador desenvolveu, até essa época, ao lado de um cristianismo pomposo, pela quantidade e riqueza de suas igrejas, uma vida literária movimentada, que se estendeu desde a *Prosopopéia* de Bento Teixeira (1601) até as obras acadêmicas do séc. XVIII. A música religiosa nos mosteiros foi tratada como atividade essencial, sobretudo entre os beneditinos, alguns dentre os quais tornaram-se reconhecidos nessa arte, como os frades Mauro das Chagas (?- 1629), Francisco da Gama (?- 1700/1715), Joaquim de Jesus Maria (?- 1732), Alberto da Conceição (?- 1767), Manuel de Jesus Maria (1777-1798) e José de Jesus Maria São Paio (1721-1810). Um Fr. Félix (?- 1700/1715), que nasceu no Rio de Janeiro, segundo o *Dietário* da ordem, foi instrumentista e *"trouxe muita solfa para o mosteiro da Bahia, toda em letra redonda como então se usava em Lisboa"*.[5]

Dentre os principais músicos baianos do período colonial, destacaram-se o cantor e compositor de canções Gregório de Matos (1633-1696), o compositor religioso Eusébio de Matos (1629-1692), irmão do precedente, o compositor português Antão de Santo Elias (1680-1748), que viveu alguns anos em Salvador e o organista Nicolau de Miranda (c.1661 - c.1745), que atuou na Santa Casa de Misericórdia da capital. Embora todos esses personagens tenham sido suficientemente elogiados como músicos extraordinários no período em que viveram, nada do que compuseram, cantaram ou tocaram em vida nos chegou até hoje. Esse fenômeno tem sido atribuído à decadência que o estilo *barroco*, característico da primeira metade do séc. XVIII, sofreu a partir da segunda metade do séc. XVIII, fazendo com que os músicos parassem de executar e copiar essas obras que, assim, foram lentamente se perdendo.

3. A Sé de Salvador

Fora dos núcleos jesuíticos - que além das aldeias compreendeu também Colégios ou Casas e, a partir de fins do séc. XVII, os grandes Seminários - a música religiosa na América Portuguesa também foi praticada nas igrejas e capelas dos núcleos rurais (engenhos) e urbanos (arraiais, vilas e cidades), proporcionando um desenvolvimento inicial no Nordeste, sobretudo na Bahia e em Pernambuco. Embora até meados do séc. XVIII a maior parte da população luso-americana se concentrasse no campo, foram nos núcleos urbanos - arraiais, vilas e cidades - que se registraram as mais importantes informações sobre a prática musical religiosa.

Núcleos urbanos possuíam uma catedral quando eram sede de um bispado, uma matriz quando eram uma cidade comum e uma paróquia no caso de bairro importante de uma determinada cidade. As demais igrejas ou capelas foram erigidas por ordens monásticas, irmandades, confrarias ou ordens terceiras, diferenciando-se das igrejas principais de um bispado ou cidade. Catedrais e matrizes, na América Portuguesa dos séculos XVI e XVI, tiveram uma organização musical interna semelhante e, obviamente, mais desenvolvida que a dos demais templos religiosos. Para se compreender a música nesse tipo de templo, é interessante conhecer um pouco da história da música da Sé da Bahia, a principal igreja brasileira até o início do séc. XVIII.

[5] Cf. SANTOS, Maria Luiza de Queirós Amâncio dos. *Origens e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*. Rio de Janeiro: Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal, 1942. 343 p.

Os cargos responsáveis pela música na Sé de Salvador, como de qualquer outra no Brasil, eram: o *chantre*, diretor geral, mais administrativo que musical; o *sub-chantre*, diretor musical; o *mestre de capela*, diretor musical (quando não existia o *sub-chantre*), ensaiador, professor e, quando possível, compositor; os *capelães*, clérigos adultos cantores; os *moços do coro*, meninos cantores; o *organista*, executante de um instrumento que, até as primeiras décadas do séc. XVIII, não passou de um pequeno móvel, sendo, por isso, chamado de *positivo* (que pode ser *posto* em um ou outro lugar, sem precisar ser fixado como os grandes órgãos).

4. Primórdios da prática musical na Sé de Salvador

A Sé de Salvador que, no período colonial, situou-se em três templos diferentes, até meados do séc. XVII não teve possibilidade de sustentar uma prática regular de *canto de órgão*, ou seja, música polifônica, provavelmente baseando a maior parte de suas cerimônias no *cantochão* (que hoje denominamos *canto gregoriano*). A partir de cerca de 1670, o desenvolvimento econômico da região propiciou a instalação dos primeiros mestres de capela que puderam dirigir e, provavelmente, compor música desse tipo. Foram estes o pernambucano João de Lima e o português Agostinho de Santa Mônica. Para sustentar uma prática de música polifônica era necessário um ensino musical mais acurado e complexo, que previa não somente a "música prática", ou seja, o canto e o manejo dos instrumentos musicais, mas também a "música especulativa", expressão que significava o estudo teórico da arte dos sons.

João de Lima foi o primeiro mestre de capela que ensinou "música especulativa" na Bahia. Pernambucano, deve ter permanecido no cargo de cerca de 1670 a inícios da década de 1680, quando transferiu-se para Pernambuco, assumindo o mestrado da capela da Sé de Olinda. Com João de Lima, fica patente a primazia técnica da função de mestre de capela sobre a de chantre, nas atividades de composição, ensino e regência. Domingos de Loreto Couto, autor dos *Desagravos do Brasil e Glorias de Pernambuco*[6], manuscrito de 1757, fornece notícia surpreendente sobre João de Lima, no capítulo "*Pessoas naturaes de Pernambuco, que compuserão, e não imprimirão*":

> "*Padre João de Lima, natural da freguezia de Santo Amaro de Jaboatão, insigne musico do seu tempo, ou cantando, ou compondo, pelas quaes partes mereceo os applausos dos mayores professores desta arte. A fama, que corria da sua grande sciencia obrigou a que fosse convidado com largos partidos para mestre da cathedral da Bahia, onde por largo tempo ensinou musica assim practica, como especulativa, saindo da sua escola taes discipulos, que depois assombrarão como mestres a todo o Brazil. Voltando para a patria teve a mesma occupação na cathedral de Olinda, com igual aproveitamento de seus ouvintes. Sendo peritissimo na musica, foy insigne tangedor de todos os instrumentos, de cuja destreza, e sciencia deu manifestos argumentos com assombro de quantos o ouvirão.*
>
> "*Duvidando o Bispo D. Mathias de Figueiredo, que elle com perfeição tocasse todos os instrumentos de cordas ou de assopro, se foy a sua caza acompanhado de varios capitulares, e virão (não sem grande assombro) que este insigne musico, e tangedor de instrumentos, sabia tanger com perfeição os instrumentos de assopro, como orgão, pifaro,*

[6] Biblioteca Nacional de Lisboa, MS B, 16, 23 (atualmente F.G 873), f. 793. O documento está publicado nos *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v.24, 1902 e 25, 1903 (publicados em 1904).

> *baixão, trombeta, etc. e os de cordas como viola, rebecão, cithara, theorba, arpa, bandurrilha, e rebeca, e que em todos era anfião na lyra e orfeo na cithara. As suas obras musicas são merecedoras de se darem ao prelo pela instrução dos professores desta arte*."[7]

A essa altura, a Sé de Salvador assumia uma atividade musical, com certeza, mais elaborada que a precedente. Teria sido finalmente empregada a polifonia na capela? Ao que parece sim. É possível supor, pelo que se depreende da documentação disponível, que a polifonia já fosse utilizada na Sé de Salvador pelo menos a partir da década de 1670 e que o auge dessa prática situou-se entre fins do século XVII e inícios do século XVIII. Pelo *Regimento da Sé da Bahia*, em 1719, era atribuição do chantre obrigar "*ao dito Subchantre, e Capelães a irem a Estante de Canto chão, e canto de órgão*"[8]. Mas na década de 1720 o ensino e execução de música polifônica na Sé parece já ter entrado em crise, como prova um documento de 1732, segundo o qual "*O Arcebispo da Bahia, Dom Luiz Alves de Figueiredo, pela carta inclusa de 10 de outubro de 1728, representa a Vossa Majestade em como aquela catedral se achava sem músico de canto de órgão, para as funções do culto divino em que a devia haver*"[9].

Gregório de Matos (1636-1695) dá um testemunho importante da existência de polifonia nas igrejas dessa cidade, mas em época difícil de precisar. Esse autor estudou no Colégio dos Jesuítas em Salvador e foi para Portugal em 1652. Estava no Brasil em 1662, mas logo retornou a Lisboa, estando de volta em 1681, antes de ser exilado para Angola. Passou seus últimos anos no Brasil, mas agora em Pernambuco. Gregório de Matos satirizou os padres cantores da Bahia (seriam realmente os da Sé?), em uma de suas mais conhecidas décimas, descrevendo a prática do "fabordão", tipo rudimentar de polifonia alternada com o cantochão, originário da Europa no século XVI e que subsistiu no Brasil até inícios do século XX:[10]

I

Senhor; os Padres daqui
por b quadro, e por b mol
cantam bem ré mi fá sol,
cantam mal lá sol fá mi:
a razão, que eu nisto ouvi,
e tenho para vos dar,
é que como no ordenar
fazem tanto por luzir,
cantam bem para subir,
cantam mal para baixar.

II

Porém como cantariam
os pobres perante vós?
tão bem cantariam sós,
quão mal, onde vos ouviam:
quando o fabordão erguiam
cad'um parece, que berra,
e se um dissona, o outro erra,
mui justo me pareceu,
que sempre à vista do Céu
fique abatido, o que é terra.

III

Os Padres cantaram mal
como está já pressuposto,
e inda assim vos deram gôsto,
que eu vi no riso o sinal:
foi-se logo cada qual
direito às suas pousadas
a estudar nas tabuadas
da música os sete signos,
não por cantar a Deus hinos,
mas por vos dar badaladas

Em Portugal, no século XVII, despontava uma corrente de polifonistas notáveis, vários dos quais se transferiram para a América Latina. Gaspar Fernandes, nascido em

---

[7] *Desagravos do Brasil...*, livro quinto, cap.2, nº 56. *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*, v.25, p.33-34, 1903. O verbete foi copiado diretamente do manuscrito por Ernesto Vieira. *Idem*, p.35-36 e deste transcrito em Maria Luiza de Queirós Amâncio dos Santos. *Idem*, p.231.

[8] DINIZ, Jaime C. *Mestres de Capela...*, idem, p.21-22.

[9] *Documentos históricos*; consultas ao Conselho Ultramarino; Bahia; 1695-1696; 1724-1732, Rio de Janeiro, v.90, 1950, p.236-237.

[10] GUERRA, Gregório de Matos e. *Obras completas*; crônica do viver baiano seiscentista; fielmente copiada de manuscritos anônimos daquele tempo, e dispostos como melhor pareceu a um curioso de nome James Amado; cópias finais do texto para impressão e mapeamento dos códices James Amado e Maria da Conceição Paranhos; atualização ortográfica Miécio Táti. Salvador, Ed. Janaína Ltda., 1968. v.2, p.247-248. (Coleção Os Baianos, v.1)

1570, é um exemplo célebre: mudou-se para o México, onde morreu em 1629. Em Salvador, agora com estrutura de ensino e execução musical mais sólida, chegou em princípios da década de 1680, para ocupar o mestrado da capela, frei Agostinho de Santa Mônica (1633-1713), da Ordem de São Paulo, talvez o representante máximo da música polifônica na Sé de Salvador.

Nascido em Lisboa, Santa Mônica estudara com o polifonista João Fogaça (1589-1658),[11] principal discípulo de Duarte Lobo[12] e veio trabalhar na Sé de Salvador, ao lado do chantre Francisco Pereira (que em 1701 ainda está no cargo),[13]até cerca de 1703, contemporaneamente a um seu homônimo, beneditino do Mosteiro da Bahia e natural do Porto.[14] Retornando ao convento da ordem, em Lisboa, tornou-se conhecido em Portugal como compositor de obras em canto de órgão e cantochão. A única notícia encontrada no Brasil sobre Agostinho de Santa Mônica provém de uma carta de Antônio Luís Gonçalves da Câmara Coutinho para D. Pedro II, Rei de Portugal (Bahia, 3 de julho de 1692), na qual alude a uma reclamação do padre José Pereira de Castro, que fora Capelão-mor do Terço da Bahia, cargo em que "*hoje se achava provido nelle o Padre Frei Agostinho de Santa Monica, Religioso de São Paulo, e que por ser juntamente Mestre da Capella da Sé, faltava ás obrigações do dito cargo*". Sobre a questão, Coutinho envia ao Rei este parecer:

> "[...] *O que me parece neste particular é, que o Padre Joseph Pereira de Castro não é capaz para este cargo: porque tem algumas circumstancias que não são para aquelle lugar que pede. O Padre Frei Agostinho de Santa Monica que está provido nelle, não é possivel acudir à obrigação que é possível digo precisa, assim de confessar os soldados, e acompanhá-los quando morrem, como de ir fora com o Terço, quando se embarca, porque atualmente está sendo Mestre da Capela da sé desta cidade, donde não pode deixar uma cousa para acudir a outra. Isto é o que me parece. Vossa Magestade mandará o que for possível*. [...]"[15]

Nada se sabe sobre a permanência ou não de Santa Mônica no cargo de Capelão do Terço. Mas fica claro que as atividades do mestre de capela da Sé, por essa época, já eram suficientes para tornar impossível o acúmulo de cargos, como o fizera Antônio de

[11] Existem informações sobre João Fogaça nos documentos de 1737 publicados por NERY, Rui Vieira. *Para a história do barroco musical português* (o códice 8942 da B.N.L.). Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980. p.45-47 e em MAZZA, José. Dicionário biográfico de músicos portugueses [anterior a 1797]. *Ocidente*, Lisboa, v.24, n.77, p.25, set. 1944.

[12] STEVENSON, Robert. Some portuguese sources for early brazilian music history. *Anuario / Yearbook / Anuário*, Inter-American Institute for Musical Research/ Instituto Interamericano de Investigación Musical / Instituto Inter-Americano de Pesquisa Nacional, n.4, p.33, 1968.

[13] Conhecemos o nome de Francisco Pereira por intermédio de duas cartas do Rei de Portugal, D. Pedro II, ao provedor-mor Francisco Lamberto, relativas às obras no forro da Sé, levadas a cabo por esse chantre. A primeira datada de 14 de janeiro de 1690 (*Documentos históricos*; registo de cartas régias 1683-1697, Rio de Janeiro, v.83, 1949, p.95-96) e a segunda de 11 de fevereiro de 1701 (*Idem*; 1697-1705, v.84, 1949, p.95-96.

[14] Segundo o *Dietário* do Mosteiro da Bahia, transcrito por Isa Queirós Santos, esse segundo Agostinho de Santa Mônica foi "*Pe. pregador, natural da cidade do Porto, professo no Mosteiro do Rio de Janeiro. Foi mandado para o Mosteiro da Baía, onde satisfez os empregos que lhe encomendaram os prelados, como foram de sacristão, mordomo e outros, com zelo e fidelidade. No coro era frequente, do qual era pouco dispensado por ser bom músico e socorrido de uma voz admiravel. Tocava vários instrumentos e nunca se escusou de servir à religião com as prendas de que era dotado. Faleceu a 22 de janeiro de 1715. O. S. B."* Cf. SANTOS, Maria Luiza de Queirós Amâncio dos. *Idem*, p.192.

[15] *Documentos históricos* 1692-1712; provisões, patentes, alvarás, cartas, Rio de Janeiro, v.34, 1936, p.14-15.

Lima Casares: "*não pode deixar uma cousa para acudir a outra*". Seu ingresso no Terço de Infantaria, em prejuízo do mestrado da capela, gerava evidentes complicações, pois "*faltava ás obrigações do dito cargo*", o que pouco tempo antes não era um grande problema.

A música da Sé parece ter tido um papel de destaque na vida de Salvador por fins do séc. XVII, pois, quando das exéquias do P. Antônio Vieira, em 18 de julho de 1697, foram seus cantores que acompanharam a cerimônia. André de Barros narrou o evento da seguinte maneira: "*Da capella interior, juntamente com a Cõmunidade, foy acompanhado dos Reverendissimos Conegos, e musica daquela Sé Metropolitana até á Igreja. Alli os mesmos cantáraõ Missa, e fizéraõ as honras ultimas a cinzas taõ beneméritas.*"[16]

Hoje conhecemos a importância de Agostinho de Santa Mônica, graças a documentos portugueses recentemente publicados. Rui Vieira Nery transcreveu um catálogo manuscrito, redigido provavelmente em 1737[17] e integrando o códice 8942 da Divisão de Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa, no qual se encontram maiores informações sobre o mestre de capela:

> "*O P.^{re} Fr Agostinho de Santa Mónica, de q.^{m} já fizemos memoria no Catalogo dos compozitores de Muzica n.º 11; foi mui perito na prenda da illuminação; fes varias obras coriozas, e estimaveis, q conservou em seu poder athe o tempo da sua morte, depois da qual quazi todas se derão sem faculdade dos prelados, a pessoas similares com outras varias pinturas de grande preço, q tinha na sua cella de toda a vida de Christo S.^{or} Nosso, e de Varios santos. Do mais, q pertence a este P.^{re}, veja-se o citado Catalogo.*"[18]

O *Catálogo de compositores*[19], citado no texto anterior (faz parte do mesmo códice e escrito em data próxima) é, sem dúvida, o documento mais rico sobre Santa Mônica. O verbete com seu nome torna-se, agora, símbolo da fase áurea da música polifônica na Sé da Bahia:

> "*O P.^{re} Fr Agostinho de Santa Monica chamado vulgarm.^{te} o Gago, por ser tardo da pronuncia das vozes, foi natural de Lisboa, e compozitor famozo de ambos os cantos: assistio com licença da Religião mais de 20 anos na ocupação de mestre da capella da Sé da Cidade da Bahia no estado do Brazil conservando naquella distancia não só a estimação geral de perfeito e exemplar religioso, mas hum grande amor à sua religião, pellas muitas e excellentes madeiras de pao santo, angelim, q todos os annos lhe mandava p.^{a} as obras deste Convento, das quais se fizerão as*

---

[16] BARROS, André de. *Vida do Apostolico Padre Antonio Vieira da Companhia de Jesus, chamado por antonomasia O Grande: acclamado no mundo por Principe dos Oradores Evangelicos, Prégador incomparavel dos augustissimos reys de Portugal, varaõ esclarecido em virtudes, e letras divinas, e humanas; restaurador das missões do maranhaõ, e Pará. Dedicada ao Serenissimo Senhor Infante D. Antonio pelo P.André de Barross da Companhia de Jesus*. Lisboa: Nova Oficina Silviana, 1746. Livro IV, p.496.

[17] *Catalogo de alguns relig.^{os} da Ordem de s. Paulo / Prº eremita da Congreg^{am} da Serra d'Ossa memora-/veis em obras de illuminação, e escritura de / livros do coro*. f. 204r-204v.

[18] NERY, Rui Vieira. *Idem*. p.58.

[19] *Catalogo dos compozitores na Sciencia da Muzica, / e dos instrumentos de Orgão e Cravo da Ordem de S. / Paulo prº eremita da Congregação da Serra d'Ossa / nestes Reinos de Portugal e Algarves, de q ao prezen-/te se conserva memoria*. f. 201r-201v.

> *portas da Igreja, e Sacristia delle, e as de todas as janellas conventuais, e das dellas; e a precioza estante, q hoje se vê no seu Coro, cujo fabrico foi obra sua, por ser dotado de raro engenho; e athe as despezas dos officiais correrão por sua conta. Compos mais de quarenta missas de Canto de Orgão, a mayor parte das quais se conserva na Livraria de Música da Sé da Bahia, com varias Liçoens do Officio y dos deffuntos, lamentações da Semana Santa, psalmos das Vesperas, e outros m.^{tos} papeis festivos da mesma composição. Neste convento compòs o officio da reza de Santo An.^{o} de Canto Chão, o qual ainda hoje se canta no seu dia; e se conservão em poder do P.^{re} Prezentado Fr Joseph do Sacram.^{o} discip.^{o} deste grande mestre neste Conv.^{to} de Lisboa algumas missas de estante, e outros papeis seus de Canto de Orgão, dos quais affirma o d.^{o} P.^{re} seu discip.^{o}, q nenhum dos maiores compozitores de Hespanha os excedem, nem ainda igualão, principalm.^{e} na graça de compor Tonilhos, dos quais fes tres livros em quarto, q muitos annos se conservarão neste d.^{o} Convento com especial estimação, e hoje extraidos furtivam.^{e} delle, se ignora a parte, aonde estão: memorável será este P.^{re} neste sobred.^{o} Conv.^{to}, pello m.^{to} q lhe granjiou na sua vida, e por lhe ficar depois da sua morte do seu peculio renda superabundante p.^{o} o sustento perpetuo de dous religiozos: faleceu nesta Cid.^{e} de Lx.^{a} Occ.^{al} estando em caza de hum sobr.^{o} seu aos 2 de Junho de 1713, sendo geral da Ordem o Rm.^{o} P.^{re} Fr Joseph de Santo Amaro, e contando 80 anos de idade, e 64 de profeço: está sepultado na sacristia deste Convento de Lx.^{a}.*"[20]

Nesta documentação ficaram registrados, além de iluminuras e obras em madeira (incluindo a estante do coro da Sé de salvador), alguns gêneros de composições musicais atribuídas a Santa Mônica, já assinalados por Robert Stevenson[21]: mais de 40 *missas*, algumas policorais, "*a mayor parte das quais se conserva na Livraria de Música da Sé da Bahia*", vários *Officia Deffunctorum*, *Lamentationes Hebdomadae Sanctae* e *Psalmi*, além de "*outros muitos papeis festivos da mesma composição*". De volta ao convento da ordem, em Lisboa, compôs um *Officium Sancti Antonii*, em cantochão, "*o qual ainda hoje se canta no seu dia*". O documento também informa que o frei José do Sacramento, seu discípulo, conservava do mestre "*algumas missas de estante, e outros papeis seus de Canto de Orgão*", afirmando que "*nenhum dos maiores compozitores de Hespanha os excedem, nem ainda igualão*". O texto acusa, finalmente, a produção de três livros encadernados de "*Tonilhos*" que, conservados no convento da ordem após sua morte, foram roubados, sem que deles houvesse mais notícia.

Quais pessoas inescrupulosas fizeram desaparecer a vasta produção musical de Agostinho de Santa Mônica? Se, na década de 1730 parte desses manuscritos se conservava na livraria de música da Sé de Salvador, podem ter sido perdidos, roubados ou vendidos já entre 1765 e 1791, período conturbado, de destituição da condição de Catedral da antiga Sé, prejudicada por um sem-número de reformas, e sua transferência definitiva para a igreja dos jesuítas, perdida em 1759 com a expulsão. Os papéis conservados pelo frei José do Sacramento e os três livros de "*tonilhos*" furtados em Lisboa jamais foram encontrados. O mesmo se deu com as obras do pernambucano João de Lima, "*merecedoras de se darem ao prelo pela instrucção dos professores desta arte*". Mãos particulares umas e irresponsáveis outras permitiram a destruição de um acervo importante, apagando um capítulo da história da arte luso-brasileira e universal,

---

[20] NERY, Rui Vieira. *Idem*. p.57-58.
[21] STEVENSON, Robert. Idem. p.34.

evidentemente com maior prejuízo para o Brasil. Característica antiga do desprezo de nosso passado cultural, esse procedimento se observa ainda hoje, talvez até de forma mais intensa, comprometendo cada vez mais o desenvolvimento cultural nos países de língua portuguesa.

Caetano de Melo Jesus foi outro mestre de capela da Sé que se destacou pelo seu trabalho. Músico muito pouco conhecido que viveu na Bahia no séc. XVIII, mas que desempenhou atividades de grande interesse. Sacerdote do hábito de São Pedro e mestre de capela da Sé da Bahia em período incerto, na primeira metade do séc. XVIII, pertenceu à Academia Brasílica dos Renascidos, confraria literária para a qual foi composto o *recitativo e ária* de 1759, que pesquisadores atribuíram a este autor.

Da atividade composicional de Melo Jesus nada se sabe. Foi autor de um tratado de música em 4 volumes hoje considerado o maior e mais completo do gênero escrito em língua portuguesa, competindo em importância com outros tratados portugueses como os de Mateus de Aranda, Manuel Nunes da Silva, D. João IV e Francisco Inácio Solano. Não se conhece sua produção como compositor, mas sabe-se que escreveu um tratado de música para o ensino da “música especulativa”, iniciado em 1734 e concluído em 1760, a *Escola de canto de órgão*, precioso manuscrito ainda inédito em sua totalidade, cujos dois primeiros volumes totalizam quase 1.200 páginas.

A *Escola de canto de órgão*, em 4 volumes manuscritos (os dois últimos foram perdidos), hoje arquivado na Biblioteca Pública de Évora (Portugal), é o mais antigo texto de teoria musical escrito na América Portuguesa e um dos maiores e mais importantes já produzidos em língua portuguesa, abordando desde as primeiras noções de leitura musical até princípios de composição.[22] O tratado possui as datas de 1759 (v. 1) e 1760 (v. 2), apesar de uma seção do v. 2 intitulada “*Discurso Apologético*”, na qual o autor discute a questão do temperamento da escala ser datada de 1734. Seu título completo é “*Escola de canto de órgão - Musica practicada em forma de dialogo entre disciplo, e mestre, dividida em quatro partes.*” A Primeira parte (v. 1) possui o seguinte subtítulo: “*da mvsica theorica ou methodo doutrinal que practica, e theoricamente, segundo os modernos, explica aos principiantes os principaes preceytos da arte. Auctor o M.R.P. Caetano de Mello Jesus Sacerdote do habito de S. Pedro, Mestre da Capella da Cathedral da Bahia, e natural do mesmo Arcebispado. Anno de 1759*”, enquanto a segunda (v. 2) este outro: “*Numeral, ou Arithmetica da theorica dos intervallos, cuja origem proporçoens, e proporcionalidades, practica, e theoricamente se explica aos principiantes por seo auctor o M.R.P. Caetano de Mello Jesus Sacerdote do habito de S. Pedro, Mestre da Capella da Cathedral da Bahia, e natural do mesmo Arcebispado . Anno de 1760*”. Apesar de sua importância, esta obra nunca foi editada, à exceção do capítulo “*Discurso Apologético*”, publicado em Lisboa em 1985.

5. A música acadêmica

Uma das raras obras baianas do período colonial cujos manuscritos foram preservados, é uma peça escrita para ser executada em uma das academias literárias que existiram em Salvador e em outras cidades luso-americanas no séc. XVIII. Trata-se de uma *cantata* em português, dedicada ao fundador da Academia Brasílica dos Renascidos, o desembargador José Mascarenhas Pereira Pacheco Coelho de Melo. A Academia sobreviveu por pouco tempo, pois no ano seguinte o desembargador fora

[22] Cf. JESUS, Caetano de Melo. *Discurso apologético*: polémica mvsical do Padre Caetano de Melo Jesus, natural do Arcebispado da Baía; Baía, 1734; edição do texto e introdução de José Augusto Alegria. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música, 1985. XVI, 167 p.

desterrado pelo Marquês de Pombal por não ter cumprido a tarefa que viera realizar no Brasil, a expulsão dos Jesuítas.

A cantata *Herói, egrégio, douto, peregrino*, para soprano, 2 violinos e baixo, é uma obra que interessa à história da música no Brasil por vários aspectos: é uma peça profana, cantada em português, escrita em um estilo barroco tardio e o manuscrito possui a mais antiga data já encontrada em papéis de música copiados na América Portuguesa: 1759. Seu texto é um conjunto de exagerados elogios a Coelho de Melo, o patrono da Academia, com quatro estrofes para o recitativo e duas para a ária. A composição musical, como era costume na música barroca, procura imitar certas impressões sugeridas pelo texto (os *affetti*, como se dizia na Itália), produzindo curiosos efeitos de interrelação entre o texto e a música, que somente podem ser apreciados com a audição da obra e compreensão de seu texto.

Alberto Lamego foi o responsável pela preservação desse manuscrito e o primeiro a estudá-lo e publicá-lo (somente a parte de canto), em 1923.[23] O manuscrito está, atualmente, preservado no Instituto de Estudos Brasileiros da USP e, em seu frontispício, lê-se a dedicatória ao fundador da Academia Brasília dos Renascidos em Salvador: "*Ao Preclarissimo Snr.' Joseph / Mascarenhas Pacheco Pereira Coelho de Mello / Em 2 de Julho de 1759*".

Em torno da citada Academia, cujas atividades foram limitadas ao ano de 1759, ocorria, basicamente, a produção e divulgação de textos de conteúdo histórico ou literário, pelos cerca de 40 sócios. A julgar pelas similares européias e hispano-americanas, algumas seções de leituras poderiam ter sido ambientadas por música, especialmente cantatas profanas (denominadas especificamente *cantatas acadêmicas*), com linguagem geralmente rebuscada, terminologia extremamente erudita e uso de sofisticados recursos de linguagem, como inversões, metáforas e outros.

A cantata baiana, entretanto, foi composta não para uma reunião de leituras acadêmica, mas para uma reunião social com o patrono da Academia - Coelho de Melo - em 02/07/1759 que, nessa ocasião, encontrava-se doente. O texto da cantata procura elogiar e até bajular seu patrono - a bajulação era, aliás, um dos mais freqüentes recursos literários utilizados nos textos acadêmicos - fazendo referência, na primeira estrofe da ária, à doença de Coelho de Melo: "*Se o canto enfraquecido / não pode ser que cante / a glória relevante / de nome tão subido, / maior vigor o afeto / gigante mostrará*". este é o único trecho no qual Alberto Lamego se refere à cantata baiana:[24]

> "*Logo após a primeira assembléia, Mascarenhas caiu gravemente enfermo e fôra sangrado, assumindo a direcção da Academia o primeiro censor P. João Borges de Barros. Missas em acção de graças pelo seu restabelecimento, fôram celebradas e a Academia offereceu-lhe uma festa íntima em 2 de julho* [de 1759] *e dedicou-lhe um recitativo executado por boa orchestra.*"

Apesar de Robert Stevenson, conhecido musicólogo norte-americano, ter atribuído a composição dessa peça ao músico baiano Caetano de Melo Jesus e de suspeitas de autoria recaírem sobre outros compositores do período,[25] ainda não existem elementos suficientes para se conhecer o autor da cantata revelada por Alberto Lamego.

---

[23] LAMEGO, Alberto. *A Academia Brazilica dos Renascidos*: sua fundação e trabalhos inéditos. Paris, Bruxelles: L'Édition D'Art Gaudio, 1923. 120p. As partes vocais estão publicadas ao final do livro, em 6 facsímiles de 27,1 x 22,2 cm.
[24] Idem, p.49.
[25] STEVENSON, Robert. Op.cit.

6. A música baiana no final do período colonial

Mesmo conhecendo-se alguns exemplos, infelizmente a quase totalidade da produção colonial baiana foi perdida e, apesar de também serem conhecidos os nomes de muitos músicos que lá trabalharam no séc. XVIII, os poucos compositores da Bahia dos quais se recuperaram manuscritos musicais do período colonial foram Theodoro Cyro de Sousa (português que foi mestre de capela da Sé da Bahia desde 1781), Damião Barbosa Araújo (1778-1856), autor do conhecido *Memento baiano*, entre outras composições, e José Joaquim de Sousa Negrão (?-1832), autor das cantatas *A estrela do Brasil* e *O último cântico de Davi*, já no início do séc. XIX. A música desses compositores demonstra que, a partir de fins do séc. XVIII, o estilo musical que se cultivava na Bahia de há muito se afastara do estilo barroco, exibindo agora a assimilação do operismo italiano e estando mais próximo de um classicismo cosmopolita que irradiava do Rio de Janeiro.

Damião Barbosa Araújo (Itaparica, 1778 - Salvador, 1856) foi o compositor baiano de fins do séc. XVIII e primeira metade do séc. XIX do qual sobreviveu a maior quantidade de obras musicais. Araújo iniciou-se como violinista e compositor no Teatro do Guadelupe, em Salvador, mas transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1813, tornando-se violinista da Capela Real em 1919. Retornou a Salvador em 1828, mas suas obras continuaram a ser executadas também no Rio. A maior parte de suas composições está preservada em manuscritos no Arquivo Municipal de Salvador (Bahia). Entre suas obras sacras estão uma *Missa de Requiem para defuntos*, uma *Missa em Mi b*, uma *Missa a 4 vozes e órgão*, a *Missa 3ª de 4 vozes* (Kyrie e Gloria), um *Credo em mi b*, um *Tantum ergo* (1835), um *Te Deum a 4 vozes e órgão* e outro de título *Te Deum cortado*, uma *Novena do Senhor dos Milagres*, um *Domine Deus* (terceto para um *Gloria*), o *Salmo 4* (*Beati omnes*), o *Tantum ergo em mi b*, *Matinas em Lá M*, o *Memento Baiano*, um *Miserere* e vários *Motetos*. Entre as peças profanas foram preservadas a cavatina *Non é colpa inamorare*, a modinha *Tristes Saudades*, a valsa *Sempre viva*, a quadrilha *Primeiro de maio*, o *Capricho musical da ópera Ernani* (de Verdi) e o *Minuete a 4* (para orquestra).

7. Pernambuco

A história da música em Pernambuco no período colonial legou-nos uma grande quantidade de nomes de músicos e registros, cuidadosamente recolhidos pelo pesquisador Jaime Diniz. Infelizmente, quase toda a produção musical pernambucana desse período foi perdida, à exceção de alguns exemplos de Luís Álvares Pinto.

Da igreja matriz de Olinda conhecem-se mestres de capela, dentre os quais, à exemplo do que ocorreu em Salvador, foram compositores os que atuaram a partir de fins do séc. XVII. Os mais citados são Gomes Correia (segunda metade séc. XVI), Paulo Serrão (primeira met. séc. XVII), José do Nascimento (?- 1733), João de Lima (segunda metade do séc. XVII) - instrumentista, compositor e mestre de capela também em Salvador - e Antônio da Silva Alcântara (1771-?), instrumentista e compositor, que produziu *Tercetos*, *Sonatas* com trompas e oboés, *Sonatas* para violinos, para cravo e para cítara, música para as Comédias Reais apresentadas no Palácio dos Governadores em 1752, duas *missas*, uma *Ladainha* para coro e orquestra, um *Te Deum* para quatro coros e instrumentos executado no Carmo do Recife, um *Te Deum* a dois coros para a Misericórdia e *Antífonas de Santa Cecília*, todas infelizmente perdidas.

Dentre os músicos recifenses mais citados na documentação da época, inclusive portuguesa, estão os compositores Manoel da Cunha (c.1650-1734), Inácio Ribeiro Noia (1688-1773), Luís Álvares Pinto (c.1719 - c.1789), Joaquim Bernardo Mendonça Ribeiro Pinto (?-1834) e o organeiro (construtor de órgãos) Agostinho Rodrigues Leite (1722-1786), que instalou órgãos em Recife, Olinda, Salvador e um no Rio de Janeiro (o órgão do Mosteiro de São Bento, concluído em 1773).

À exceção dos fenômenos decorrentes do fato de não ter sediado a capital da colônia, a prática musical pernambucana foi muito semelhante à baiana no período colonial, destacando-se a forte influência das irmandades e ordens terceiras na produção de música religiosa. A própria perda da quase totalidade do repertório produzido na capitania, aproxima o caso de Pernambuco ao da Bahia.

8. Luís Álvares Pinto

Luís Álvares Pinto foi, ao mesmo tempo, um dos mais destacados músicos recifenses do período colonial e o autor dos únicos exemplos de música pernambucana do séc. XVIII que chegaram até nós. Mesmo sabendo-se que produziu grande quantidade de obras, tanto religiosas quanto profanas, a grande maioria foi perdida, como a composição fúnebre a quatro coros para o funeral do Rei D. José I de Portugal (de 1777) e a música da comédia *O amor mal correspondido* (1780). Somente foram recuperados os exemplos musicais da *Arte de Solfejar* de 1776, um *Te Deum laudamus*, para quatro vozes e baixo contínuo, cuja orquestração se perdeu e uma *Salve Regina*, para três vozes e baixo.

Na *Arte de Solfejar* (1776), o compositor incluiu 24 *Lições de Solfejo*, exercícios de leitura para duas vozes, sem texto, e 5 *Divertimentos Harmônicos*, exercícios corais a 3 e 4 vozes, com textos em latim. Tais obras, assim como o *Te Deum laudamus*, exibem um estilo derivado da música barroca que se praticou em Portugal no centro do séc. XVIII, estilo esse que preservou características da música polifônica, como a independência das vozes e as imitações de motivos melódicos.

Luís Álvares Pinto foi, sem dúvida, o compositor nordestino mais conhecido do período colonial. José Mazza (falecido em 1797), já incluía informações sobre esse músico no seu *Dicionário biográfico de músicos portugueses*:[26]

> "Luis Alvares Pinto *natural de Pranambuco homem pardo, excelente Poeta Portuguez e Latino, m.to inteligente na Lingua Francesa, e Italiana; acompanhava muito bem rabecão, viola, rabeca veio a Lx.a aprender contraponto com o selebre Henrique da Silva, tem composto infinitas obras com muito aserto principalmt.e Ecleziasticas; compos ultimat.e humas exequias á morte do Senhor Rey D. José I a quatro coros, e ainda em composições profanas tem escrito com muito aserto.*"[27]

Jaime Diniz informa que várias biografias de Luís Álvares Pinto foram publicadas no séc. XIX, por Antônio Joaquim de Mello.[28] Seguiram-se a estas as de

---

[26] MAZZA, José. Dicionário biográfico de músicos portugueses [antes 1797]. *Ocidente*, Lisboa, v.23, n.74, p.193-200, jun.; n.75, p.249-256, jul.; n.76, p.361-368, ago.; n.77, p.25-32, set.; v.24, n.78, p.153-160, out.; n.79, p.241-248, nov.; n.80, p.353-368, dez. 1944; v.25, n.81, p.17-24, jan.; n.82, p.145-152, fev. [Crônicas]; n.84, p.85-100, abr. 1945 [Suplementos]

[27] J. MAZZA, op.cit., v.24, nº 77, set. 1944, p.29.

[28] MELLO, Antonio Joaquim de. Biografia de Luiz Alves Pinto. Diário de Pernambuco, 07 mar. 1854; Idem. *Biografias de alguns poetas*. Recife, s.ed., 1856-1858. 2 v.; Idem. *Biographias de Joaquim Inácio de Lima, Luiz Alves Pinto e José Correia Picanço*. Recife, Tip.de Manoel Figueiroa de Faria & Filho,

Pereira da Costa[29] e Euclides Fonseca.[30] De acordo com esses biógrafos e com as pesquisas de Diniz, Álvares Pinto nasceu em 1719 na Vila de Santo Antônio em Recife. Era pardo como os pais. Viajou a Portugal em c.1740, lá permanecendo até data anterior a 1761. Em Portugal, estudou com o contrapontista Henrique da Silva Esteves Negrão e, entre outras atividades, foi professor de música das filhas do Secretário de Estado de Portugal, Ministro da Marinha e Ultramar de D. José I, Martinho de Melo e Castro (1716-1796).[31] Em 1761 já estava casado com Ana Maria da Costa no Recife, ano da *Arte de solfejar*, manuscrito da Biblioteca Nacional de Lisboa. Regressado de Lisboa, tornou-se Mestre Régio de Instrução Primária, cargo que manteve até o final da vida, trabalhando em sua casa, à R. Estreita do Rosário, no Centro.[32] Euclides Fonseca afirma que o curso foi de música, solfejo, canto, etc. Em 1766 já era referido como Capitão e, em 1776, após ser escrivão da Irmandade de N.S. do Livramento, aparecia como Capitão do Regimento de Milícias do Recife. Sua filha Edviges Fortunata de Oliveira Álvares Pinto já era escrivã da Irmandade de N.S. de Guadalupe de Olinda em 1781, época em que o compositor também pertencia a essa irmandade.

Segundo apurou Diniz, os autores que escreveram sobre Álvares Pinto informam que este deixou várias obras didáticas, impressas ou manuscritas. De Inocêncio Francisco da Silva,[33] Diniz recolheu a informação de que Álvares Pinto publicou um *Dicionário pueril para uso dos meninos ou dos que principiam o abc e a soletrar dicções* (Lisboa, Francisco Luís Ameno, 1784). De Antônio Joaquim de Mello[34] cita a informação de que Álvares Pinto teria escrito duas obras musicais, a *Arte pequena para se aprender a música* e a *Arte grande de solfejar*.

Jaime Diniz não identificou a *Arte de solfejar* manuscrita (que publicou em 1977) com nenhuma das *artes* "*pequena*" e "*grande*" citadas por Joaquim de Mello. Sua primeira descrição da obra é a seguinte:

> "*Um outro aspecto importante a considerar é o fato de Luiz Álvares Pinto ser apontado como* inventor *de um método de solfejo, pelo qual várias gerações de músicos pernambucanos aprenderam com muita facilidade e muita vantagem'. Tomás Cantuária (1800-1878), vulto de grande projeção na história musical de Pernambuco, em sua 'Pequena Arte de Música' faz referência a esse 'sistema ou invenção' no fim da artinha. No início, porém, manifestando a sua intenção, escreve: 'O meu desejo é dado a sustentar o sistema de solfejo por mudança o mais moderno, segundo o muito hábil professor Luiz Álvares Pinto, oriundo de Pernambuco'.*

1895. Apud: DINIZ, Jaime. *Músicos pernambucanos do passado.* Recife: Universidade Federal de Pernambuco. v.1, 1969. p.43.

[29] PEREIRA DA COSTA, Francisco Augusto. *Dicionário biográfico de pernambucanos célebres*. Recife: Typ. Universal, 1882 e *Anais pernambucanos*. Recife, Arquivo Público Estadual, v.6-7, 1954-1958. *Luiz Alves Pinto e José Correia Picanço*. Recife, Tip.de Manoel Figueiroa de Faria & Filho, 1895. Apud: DINIZ, Jaime. *Músicos pernambucanos do passado.* Recife, Universidade Federal de Pernambuco. v.1, 1969. p.41-100.

[30] FONSECA, Euclides. Um século de vida musical em Pernambuco. In: *Livro do Nordeste*. Recife: Diário de Pernambuco, 1925. Apud: *Luiz Alves Pinto e José Correia Picanço*. Recife: Tip.de Manoel Figueiroa de Faria & Filho, 1895. Apud: DINIZ, Jaime. *Músicos pernambucanos do passado.* Recife: Universidade Federal de Pernambuco. v.1, 1969. p.41-100.

[31] Esta última informação encontra-se em um manuscrito de J. Lopes Netto, que adiante será transcrito.

[32] J. Lopes Netto diz que foi na Freguesia da Boavista.

[33] SILVA, Innocencio Francisco da. *Diccionario bibliographico portuguez*. 2 ed., Lisboa: Impr. Nacional, 1859-1968. 23 v.

[34] op.cit., p.4. Apud: DINIZ, Jaime. *Músicos pernambucanos do passado*, op.cit., p.65.

"*Os nossos historiadores reconhecem-lhe a autoria de duas obras didáticas sobre música:* 'Arte pequena para se aprender música' *e* 'Arte grande de solfejar*'* [...] *'não menos apreciada pelos entendedores'. Sobre essas obras não disponho de qualquer outra informação, além da notícia que nos dá Pereira da Costa de que a* pequena arte de música *'teria sido traduzida em França*'. *Entre nós, parece não mais existir nem uma, nem outra das obras aludidas. Mas, se não houver equívoco no informe de Antônio Joaquim de Mello, temos de admitir uma terceira obra escrita por Álvares Pinto, cujo manuscrito se encontra na Biblioteca Nacional de Lisboa e que, a meu pedido, foi localizada em março deste ano de 1968, pela professora Cléofe Person de Mattos. O manuscrito conservado tem o seguinte título: '*Arte de Solfejar - *método muito breve, e fácil, para se saber solfejar em menos de um mês; e saber-se cantar em menos de seis. Segundo os Gregos, e primeiros Latinos. Seu Autor - Luís Álvares Pinto - Natural da Vila de Santo Antônio em o Recife de Paranambuco - Ano de 1761'. Possuidor de uma cópia microfilmada, posso adiantar alguma coisa a respeito do conteúdo da mesma obra. A 'Arte de Solfejar' se abre com um 'Proêmio' que ocupa 7 folhas. Num de seus parágrafos, escreve o compositor e teórico pernambucano - teórico dos mais antigos do Brasil, senão o mais antigo que agora se conhece: 'Eu pois compadecido da Pátria, zeloso do crédito desta ciência exponho aos doutos o método mais breve, fácil, e menos laborioso, que se pode excogitar no tempo presente para adiantamento dos seus principiantes. Não obrigo, que me sigam: porém não deixarei de entender, que está mui longe de ser douto, e sábio aquele, que deixar de abraçar a verdade; por não querer ver a sua presunção convencida'. Depois vem o corpo da obra, a* Arte de Solfejar *propriamente dita. Na primeira parte - contida em 6 folhas - o autor propõe 17* preceitos*, os quais devem ser decorados pelo principiante. Os preceitos são definições magras e secas, mas claras no geral. O 'Preceito 5.º', por exemplo, tem esta redação diretíssima, e sem problema de qualquer ordem (a não ser o de decorar...):* Das Figuras - *As figuras são oito, a saber: Breve, Semibreve, Mínima, Semínima, Colcheia, Semicolcheia, Fusa, Semifusa. Suas formas são as seguintes (-vem o exemplo musical.)*"

"*A parte dos preceitos se preocupa com as Linhas e espaços; Vozes e signos; Claves e suas formas; Compasso; Figuras; Valor das Figuras; Pausas; Intervalos naturais, etc.*"

"*Na segunda parte da obra, Álvares Pinto trata das* Observações*, que são explicações fornecidas pelo autor para cada um dos preceitos. Ocupa o restante da 'Arte de Solfejar' (fls. 7 a 34). A Artinha se termina com uma nota de fé: 'Eu também dou fim a este trabalho, que se for útil, é glória, que se deve dar a Deus, e a Maria Santíssima sua Mãe como Intercessora, e Protetora Nossa'.*"[35]

Na década de 80, Mercedes de Moura Reis Pequeno e Clarival Prado Valladares divulgaram, no *Nordeste histórico e monumental*,[36] a notícia de que D. Pedro Gastão de Orleans e Bragança, bisneto de Pedro II, conservava em sua biblioteca particular, em Petrópolis (Arquivo Grão Pará), um exemplar manuscrito de um tratado de música

---

[35] DINIZ, Jaime. *Músicos pernambucanos do passado*, op.cit., p.65.

[36] VALLADARES, Clarival do Prado. *Nordeste histórico e monumental*. Rio de Janeiro: Norberto Odebrecht S.A., 1982-1991. 4 v.

autógrafo e inédito de Luís Álvares Pinto, datado de 1776. Seu título: *Muzico e Moderno Systema para Solfejar sem Confuzão*.[37] Segundo D. Pedro, esse manuscrito já pertencia à coleção imperial em 15 nov. 1889, quando esta foi confiscada pelo governo republicano. Retornou à coleção em 1922, com a anistia de Epitácio Pessoa.

As pequenas composições do *Muzico e Moderno Systema* exibem um estilo muito próximo ao de seu *Te Deum* e, ao mesmo tempo, de obras da fase final do barroco português. São peças francamente tonais, dotadas do "desenvolvimento contínuo" barroco, mas com a manutenção da textura polifônica (que o barroco italiano já abandonara em nome da homofonia e dos contrastes solo-tutti) e com uma preocupação por maior simplicidade, comedimento e curta duração, fatores mais característicos do estilo pré-clássico que contaminou a produção musical portuguesa e brasileira da segunda metade do séc. XVIII, sobretudo aquela ligada às irmandades e ordens terceiras.

O assunto do tratado de Álvares Pinto - o solfejo - é comum a três, dentre os cinco únicos tratados de música agora conhecidos do Brasil colonial: o *Muzico e Moderno Systema* e a *Arte de Solfejar*, do autor pernambucano (Recife, 1776 e 1761) e o *Compêndio de música e método de pianoforte*, de José Maurício Nunes Garcia (Rio de Janeiro, 1821), restando como tratados teóricos destinados à composição musical apenas a *Escola de canto de órgão*, de Caetano de Mello Jesus (Salvador, 1759-1760) e a *Arte explicada do contraponto*, de André da Silva Gomes (São Paulo, s.d.). Segundo Ernesto Vieira, tratados de solfejo, sobretudo os que incluíam *lições de solfejo*, tornaram-se comuns em Portugal a partir do final do séc. XVIII, em função do desenvolvimento da técnica vocal:[38]

> "[...] *Os cantores portugueses tiveram n'essa época* [fins do séc. XVIII] *o seu periodo aureo; a excellente escola do Seminario Patriarchal educava-os completamente ensinando lhes não só musica, mas tambem grammatica portuguesa, latim e italiano; os numerosos solfejos de Perez, Luciano, João Jorge, Solano e tantos outros, faziam d'elles leitores imperturbaveis que liam á primeira vista e sem o menor embaraço toda a musica que se lhe apresentasse; os exemplos dos melhores cantores italianos estabelecidos em Lisboa eram-lhes util lição para adquirirem um bello methodo de canto, cuja tradicção se conservou por muitos annos. Estes merecimentos tornavam-n'os estimados e faziam-n'os bem recebidos, de sorte que esses bellos cantores sahidos das aulas do Seminario tinham o seu futuro assegurado pelos largos proventos que alcançavam.*" [39]

Luís Álvares Pinto escreveu esses solfejos com base em princípios práticos muito definidos: deveriam ser curtos para permitir a repetição do exercício e isentos de

---

[37] "*Devemos relevar o generoso acolhimento que merecemos de Sua Alteza Príncipe Dom Pedro de Orleans e Bragança, em seu Palácio do Grão Pará, Petrópolis, permitindo-nos fotografar o exemplar inédito e único do manuscrito intitulado* Muzico e Moderno Systema para Solfejar sem Confuzão *de autoria de Luiz Alvares Pinto de Pernambuco, procedente do Arquivo Casa Imperial do Brasil no Castelo D'Eu, reproduzido, em parte, no Volume II.*" VALLADARES, Clarival do Prado. Idem, v.1, p.xiv

[38] Nos Fundos Musicais da Biblioteca Pública de Évora, em Portugal, existe um exemplar manuscrito dos *Solfejos para cantar* de David Perez (cota 654 - Fundo da Manizola), autor que viveu em Portugal entre 1752 e c.1780. Cf. ALEGRIA, José Augusto. *Biblioteca Pública de Évora; catálogo dos fundos musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977. p.75, nº 126.

[39] VIEIRA, Ernesto. *Dicionário biographico de músicos portuguezes*: historia e bibliographia da musica em Portugal por [...]. Lisboa: Mattos Moreira & Pinheiro [Lambertini, Fornecedor da Casa Real], 1900. v.1, p.9.

texto, para que os estudantes pudessem solfejá-los com sílabas de significado apenas fonético e não teórico:

> "*Cuide muito, que os principiantes adquiram uma perfeita noção daquelas coisas, que se lhes explica, não o molestando com solfejos extensos; por que para conhecer intervallos bastam os solfejos breves, e bem meditados antes, q os extensos bem sabidos, e decorados; por q o saber música não está em cantar muito; mas em estudar muitas vezes uma mesma coisa com o conhecimento dela, para que então cante bem, v.g. não basta dizer, e saber dizer afinado Do, Fá; mas é necessário conhecer bem q intervalo é, e se é subindo, ou descendo; E se o principiante estiver bem visto nestas coisas, lhe seguro, que brevemente zombará de solfejos, e toda esta [p. 96] máquina de sistema, a que nos veio cativar Guido, se executa com um Li, ro, lo, ro, le, ri, do, ri, li, ro, le, etc. que nada significam, como: Ut, Re, Mi, Fa, etc., questão de nome, que tanto tem dado, que fazer aos doutos, e aos principiantes.*"[40]

> "*Tão bem é justo não mortificar ao principiante com longos solfejos: mas com divertido estimulo fazer, que ele repita de memória os Intervallos, estimulando-o a apressá-los mais, e mais, até que a língua fique expedita, e persuadido o ouvido dos tais Intervallos. Sem isso o não conduza ao solfejo; por que ser-lhe-á difícil saber.*" [41]

Ainda, segundo o autor, tais solfejos deveriam ter acompanhamento (a ser executado por um mestre ou pelo próprio discípulo), com a finalidade de evitar ao principiante a confusão do solfejo em grupo:

> *Será enfim justo, que os ditos solfejos sejam ensinados com o adjutório de acompanhamento; porque ordinariamente se hesita o principiante, quando canta com outros, guiando-se pelas outras vozes, entendendo talvez, que está cantando a sua. Eu lhes ponho o baixo nos solfejos*."[42]

Esse fragmento esclareceu uma questão sobre as *Lições de solfejo*, levantadas por Ernani Aguiar, o primeiro que iniciou a divulgação dessas peças: seriam estas obras vocais ou instrumentais? A presença de um trinado na parte de baixo da *Lição XX* (c. 22) fazia Aguiar supor tratarem-se de obras instrumentais, motivando a gravação, por Marcelo Fagerlande, das *Lições XXI*, *XXII* e *XXIII* [numeradas, no CD: 22, 23 e 24], em uma espineta portuguesa construída por Mathias Bostem (Lisboa, 1785).[43] As *Lições de solfejo* de Luís Álvares Pinto são, portanto, obras didáticas, para serem solfejadas por principiantes, com acompanhamento de instrumento, possivelmente de tecla.

---

[40] PINTO Luís Álvares. *Muzico e Moderno Systema para Solfejar sem Confuzão*. [Arte em extenso], Preceito 11, Observação XI, 95, § 27.
[41] PINTO Luís Álvares. *Muzico e Moderno Systema*... [Arte em extenso], Preceito 12, Observação XII, p.102-103, § 20.
[42] PINTO Luís Álvares. *Muzico e Moderno Systema*... [Arte em extenso], Preceito 12, Observação XII, p.102-103, § 21.
[43] *Marcelo Fagerlande no Museu imperial: música portuguesa e brasileira do século XVIII para cravo*. Rio de Janeiro: Brascan, [1994]. Faixa 14.

Com relação aos *Divertimentos harmônicos*, Luís Álvares Pinto informa que o escolar, "*com outros condiscípulos pode exercitar-se nessas divertidas lições*".[44] O exame dos textos latinos dessas peças demonstra tratarem-se de obras de sentido religioso, mas não litúrgico: são textos dedicados a N. Senhora. O título indica a prática lúdica do canto (*divertimentos*), mas em grupo (*harmônicos*). Das cinco peças, as duas primeiras são a 3 vozes ("*Suprano*", "*Tenor*" e "*Basso*") e as demais a 4 ("*Suprano*", "*Alto*", "*Tenor*" e "*Basso*"). Sua maior complexidade e o número de vozes, além do fato dessas peças encerrarem o tratado, faz supor que teriam sido destinadas aos alunos já treinados nos exemplos mais simples, como as *lições de solfejo*.

9. O "Músico e moderno sistema"

Luís Álvares Pinto cita, no *Muzico e Moderno Systema*, uma pequena quantidade de obras de outros teóricos, além de autores cujas obras não consultou, como Aristoxeno, Quintiliano, Boécio, Jehan de Muris (referido como "*João de Muro*") e Guido d'Arezzo. Novas informações aparecem em uma folha manuscrita encadernada com o tratado de 1776, sem título, provavelmente escrita no séc. XIX por um J. Lopes Neto, o mesmo que deixou seu nome ao alto do primeiro frontispício (f. 1r). Esse provável possuidor do manuscrito, antes que o mesmo se tornasse propriedade da Família Imperial, além de confirmar que o manuscrito de Luís Álvares Pinto é autógrafo, acrescenta à biografia do compositor o fato de este ter sido, em Lisboa (em algum período entre c.1740-1760), professor das filhas do Secretário de Estado de Portugal, Ministro da Marinha e Ultramar de D. José I, Martinho de Melo e Castro (1716-1796), modificando a concepção que se tinha do compositor, como um obscuro músico pernambucano do séc. XVIII. Este é o texto de J. Lopes Netto, em transcrição paleográfica:

> *D'hua filha de Luis Alvares Pinto, mãe do faleci-*
> *do Patrício, mestre de Musica, que foi no Recife, obti-*
> *ve, ha annos, os seguintes apontamentos biographi-*
> *cos:*
> *Depois de se distinguir nas aulas preparato-*
> *rias, que havia na capital de Pern^co^, Luis Alvares Pin-*
> *to embarcou-se para Lisboa, com tenção d'estudar di-*
> *reito, na Universidade de Coimbra.*
> *Ou por lhe faltarem os recursos, com que contava,*
> *ou por se ter deixado vencer dos passatempos, que o*
> *criavão n'aquella corte, vio-se, em breve, forçado a pro-*
> *curar no trabalho proprio os meios de accorrer ás suas*
> *necessidades.*
> *Aproveitando o seo talento musical e a pericia,*
> *com que tocava varios instrumentos, então muito estima*
> *dos, conseguio a favor do Min.º d'Estado Mart.º de Mello, que*
> *o chamou para Mestre de musica de suas filhas e o fes no-*
> *mear Mestre, ou cousa, q o valha, da capella Real.*
> *Nesta posição, p.^m^, com q.^to^ fosse agradavel a hum brasilei-*
> *ro, nas circunst.^as^ de Luis Alvares, não embaraçou-o de pen-*
> *sar na patria, cujas saudades o valerão, mesmo no palacio*

[44] Partituras e não partes. Com a data de 1776, estes *Divertimentos harmônicos* e também as *Lições de solfejo* parecem ser as mais antigas partituras copiadas no Brasil.

de seo esclarecido Mecenas. Decidido a regressar a Pern.^{co}, que, para elle valia mais que a Metropole, Luis Alvares solicitou e obteve huã cadeira de Primeiras Letras, que Martinho de Mello fes criar na freg.^{a} da Boavista para o arranjar.

Em Pern^{co}, como em Lx^{a}, ensinou a musica com paixão e talento. São d'elle todas as peças, que, ainda hoje, se cantão la, nas ceremonias religiosas. A mais notavel dellas, he huã musica funebre, em quatro coros, que compos p^{a} o funeral d'ElRei D. José, cujo Min.^{o} foi Mart.^{o} de Mello, seo protector. N'este trabalho adquiriu Luis Alvares a molestia, que, pouco depois, lhe consumio a preciosa existencia. No funeral d'elle foi aquella missa cantada, pela seg.^{da} ves, em Pern.^{co}.

Luis Alves foi tambem destinto latinista. Era o recurso dos Bispos de Pern.^{co}, no tocante a correspondencia d'elles com a Curia Romana.

Faleceo no Recife e foi sepultado na Igreja de N. S. do Livram.^{to}

O manuscripto, que se segue, he authografo. Sua publicação foi impedida pela superveniencia da morte do author.

10. Música na Sé de São Paulo no período colonial

A igreja matriz da Vila de São Paulo, cuja construção foi solicitada pelos moradores em 1589, somente foi concluída entre 1609 e 1612.[45] Desde a primeira metade do séc. XVII, entretanto, já existiam mestres de capela responsáveis pela música religiosa que, até o início do séc. XIX, foram os seguinte: Manuel Pais de Linhares (1649), Manuel Vieira de Barros (1657), José da Costa Homem (1680), Manuel Lopes de Siqueira (1716-1725), P. Ângelo de Siqueira (1725-1734), P. Matias Álvares Torres (1735-1768), Antônio Manso da Mota (1768-?), Antônio da Costa de Oliveira (?), Antônio Manso da Mota (?-1774), André da Silva Gomes (1774-1806) e Joaquim da Silva (1806-?),

Em 1745 foram criados simultaneamente o Bispado de São Paulo e de Mariana, fazendo com que São Paulo e Minas Gerais não fossem mais territórios do Bispado do rio de Janeiro. Com a ereção da Sé, a velha matriz de São Paulo iniciou reformas que, quando concluídas, deram-lhe o aspecto que teve até sua demolição, em 1911. Durante as reformas principais, até 1752, a Sé funcionou na Igreja da Misericórdia, prosseguindo as reformas na catedral até a década de 1780.

Não existia grande órgão na matriz: em seu lugar utilizavam-se pequenos positivos, como ocorreu nas demais cidades brasileiras até o centro do séc. XVIII, dos quais ainda existem alguns exemplares conservados em museus. Em 1746 o Rei D. João V determinou que se comprasse um órgão e 2 sinos para a nova catedral, material que foi enviado para a Igreja da Misericórdia. Em 1752 chegou à catedral o novo órgão, exigindo vários consertos até 1772

Em 1746 D. João V também criou na Catedral os cargos de Mestre de Capela, organista e moços do coro, provendo seus ordenados. O primeiro Mestre de Capela e o primeiro organista da catedral foram, respectivamente os padres Matias Álvares Torres

[45] AFFONSO D'ESCRAGNOLLE TAUNAY (*S. PAULO nos primeiros annos*, 1920, *caps. VIII* e *IX*) conta, com detalhes, a história da construção dessa igreja.

e Manuel de Melo, que já atuavam na matriz. Em 1765 o novo organista era o leigo Inácio Xavier de Carvalho, que lá permaneceu até 1812.

Em 1774 chegou em São Paulo o terceiro Bispo, D. Manuel da Ressurreição, trazendo de Lisboa o novo Mestre de Capela, André da Silva Gomes. O Bispo solicitou a Silva Gomes a organização de um novo coro e o levantamento de cantores dentre os capelães da diocese, dentre os quais foram citados Matias Álvares Torres e Antônio de Oliveira, ex-mestres de capela da matriz e Faustino do Prado Xavier, ex mestre de capela da matriz de Mogi das Cruzes, que também casou André em 1775.

O terceiro Bispo iniciou, em 1774, o culto de festas mais suntuosas, com a nítida intenção de equiparar as celebrações paulistas àquelas que já vinham sendo observadas nas capitanias do Norte e Nordeste, no Rio de Janeiro e em Minas Gerais. A partir de então, governadores passaram a incentivar atividades sociais, incluindo espetáculos na Casa da Ópera.

11. André da Silva Gomes

André da Silva Gomes nasceu em Lisboa em 1752, estudando música provavelmente no Seminário da Sé Patriarcal de Lisboa, com José Joaquim dos Santos (1747-1801). Nada se sabe de seus 22 anos de atividades em Portugal antes de sua chegada em São Paulo. Para a Sé deste novo bispado, Silva Gomes trouxe de Portugal um conjunto de obras já prontas para uso imediato, algumas de sua autoria e outras de compositores portugueses e italianos seus contemporâneos. Entre os portugueses figuravam composições de José Joaquim dos Santos, João Cordeiro da Silva, José Gomes Veloso e José Alves, enquanto entre os italianos peças de Giovanni Biordi e Giuseppe Porcari, todas preservadas no Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo.

Silva Gomes passou a produzir intensamente a partir de sua chegada, em 1774, recebendo 40.000 Réis por ano na catedral. Com a arrematação de seus serviços para as festas financiadas pelo Senado da Câmara em São Paulo (as principais eram Corpus Christi, Anjo Custódio do Reino e São Sebastião), o mestre de capela arrecadava mais 43.600 Réis por ano, sem contar a música fúnebre e a música encomendada pelas irmandades da região.

Ao chegar em São Paulo, Silva Gomes teve, na Sé, apenas um organista e 3 moços do coro. O próprio mestre de capela e o organista podem ter cantado as partes do baixo vocal para completar as 4 vozes do coro, possibilidade comprovada pela existência, no Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, de partes de baixo cifrado para órgão com o texto latino aplicado às notas.

Devido às limitações do aparato musical da Sé e possivelmente da própria cidade de São Paulo no séc. XVIII, André da Silva Gomes produziu muito pouca música com instrumentos, à exceção do órgão, diferindo, portanto, dos seus contemporâneos no Nordeste, em Minas Gerais e no Rio de Janeiro, regiões todas economicamente mais desenvolvidas que São Paulo naquele momento.

Talvez por essa precariedade da prática musical na cidade, André teve 16 agregados homens em sua casa, ensinando música a vários deles. Alguns exerceram atividades musicais e copiaram obras suas, como Antônio Pedro Garcia da Silva Gomes, Joaquim Máximo Garcia da Silva, Antônio Pedro, Joaquim Mariano, João Damasceno e Joaquim José da Silva, este último começando a atuar em 1805.

Em 1797, entretanto, André foi nomeado Mestre Régio de Gramática Latina, com ordenado de 400.000 Réis, modificando, a partir de então, seu padrão salarial e passando a depender, cada vez menos, da atividade musical para sua sobrevivência. Além disso, recebera patente de Capitão em 1789 e de Tenente-Coronel em 1797, não

se sabendo, ao certo, se teria funções exclusivamente militares ou de direção das corporações musicais dos regimentos de infantaria e cavalaria.

Seja como for, André da Silva Gomes desligou-se, em 1801, de todas as atividades musicais exteriores à Sé. Até 1801, André recebeu 9.600 réis pela festa de Corpus Christi e mais 6.000 réis pelas do Anjo Custódio e São Sebastião. Nessas festas, após André da Silva Gomes, atuaram o P. Romualdo Freire de Vasconcelos (até 1811), o P. Manuel Francisco de Andrade (até 1817) e o Cap. Francisco de Paula Leite Prestes (de 1818 em diante).

Em 1806, o novo mestre de capela já era Joaquim da Silva. Em 1808 André tentou, sem sucesso, uma transferência para o Rio de Janeiro, para aproveitar a chegada da corte e tentar obter algum cargo. Em 1820, com 68 anos de idade, André da Silva Gomes ainda exercia o cargo de Mestre Régio de Gramática Latina em São Paulo.

Silva Gomes foi representante da Instrução Pública no Governo Provisório estabelecido em São Paulo a partir de junho de 1821 (presidido por João Carlos de Oeynhausen e José Bonifácio de Andrada e Silva). Surgiu, entretanto, uma dissidência interna que teve como causa a presença de elementos do chamado "partido brasileiro". Tendo dirigido, poucos dias antes da Independência, um *Te Deum* de sua autoria em homenagem à presença de D. Pedro na cidade, André posicionou-se pela expulsão dos participantes do partido brasileiro e a favor da permanência de D. Pedro no Brasil, conservando seu espírito colonialista e reacionário. Poucos meses após a Independência, André aparece em Cotia, suspeitando-se de que estaria lá exilado ou foragido de represálias políticas. Para a Matriz de Cotia foram escritas obras em 1822 e 1823, suas últimas composições conhecidas. Em 1828 André já estava aposentado, vivendo ainda até 1844, em um caso raro de longevidade para a época.

As composições de André da Silva Gomes foram copiadas em São Paulo e algumas cidades do interior durante todo o século XIX e início do século XX, tendo sido seu nome citado em vários livros e textos jornalísticos durante a primeira metade do século XX. O primeiro pesquisador que se ocupou desse compositor foi Clóvis de Oliveira, responsável pelo levantamento de sua biografia em 1946, a qual vem sendo citada até o presente.[46] Clóvis de Oliveira também realizou o primeiro levantamento de obras desse mestre de Capela, no Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo e no conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

Todas as peças conhecidas de André da Silva Gomes são vocais e religiosas, cantadas em latim. A maior parte de sua produção está escrita para coro a 4 vozes e órgão cifrado, existindo também obras para duplo coro e órgão cifrado e algumas para coro e instrumentos. O cifrado de suas obras, bem como de seus sucessores na sé é preciso e abundante, encontrando paralelo no Brasil somente nos manuscritos de José Maurício Nunes Garcia.

A textura da música de André da Silva Gomes é predominantemente pré-clássica, mas com maior preservação de elementos barrocos. A filiação às técnicas vocais empregadas na ópera italiana do centro do séc. XVIII. Baixos com melodia sinuosa, harmonia rica e seqüencial, uso freqüente de fugas e fugados e uso de baixos de Alberti no cifrado, quando a harmonia se estabiliza, são outras particularidades da música de André da Silva Gomes.

[46] OLIVEIRA, Clóvis de. *André da Silva Gomes (1752-1844) "O mestre de Capela da Sé de São Paulo"*: Obra premiada no Concurso de História promovido pelo Departamento Municipal de Cultura, de São Paulo, em 1946. São Paulo: s.ed. [Empreza Grafiaca Tietê S.A.], 1954. 58p.

12. Bibliografia

ALMEIDA, Renato. *Compêndio de história da música brasileira*. 2 ed., Rio de Janeiro: F. Briguiet & CIA Editores, 1958. 185p.

__________. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., Editores. 1926. 238p.

__________. *História da música brasileira*; segunda edição correta e aumentada; com textos musicais. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942. XXXII, 529p.

APLEBY, David P. *The music of Brazil*. Austin: University of Texas Press, 1983. 209p.

ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o lundú no século XVIII*: uma pesquisa histórica e bibliográfica. São Paulo: Ricordi, 1963. 159p.

BÉHAGUE, Gerard. Biblioteca da Ajuda (Lisboa) MSS 1595 / 1596; two eighteenth-century anonymous collections of modinhas. *Anuário / Yearbook / Anuário*, Inter-American Institute for Musical Research / Instituto Interamericano de Investigación Musical / Instituto Inter-Americano de Pesquisa Musical, New Orleans, v.4, p.44-81, 1968.

BISPO, Antônio Alexandre. Um manuscrito de modinhas da Biblioteca Estatal Bávara de Munique. *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia*, São Paulo, n.3, p.133-153, 1987.

BRASIL, Hebe Machado. *A musica na cidade de Salvador 1549-1900*. Complemento da história das artes na cidade do Salvador. Salvador: Prefeitura Municipal, 1969. 135p. (Evolução Histórica da Cidade do Salvador, v.4)

DINIZ, Jaime C. A música em Pernambuco no século XVIII. *Cultura*, Brasília, v.8, n.30, p.79-84, jul./dez. 1978.

__________. *Mestres de Capela da Misericórdia da Bahia 1647-1810*. Salvador: Centro Editorial Didático da UFBA, 1993. 146p.

__________. *Organistas da Bahia*, 1750-1850. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1986.

__________. *Músicos pernambucanos do passado*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1969-1979. 3v.

__________. *O Recife e sua música*. Recife: Arquivo Público Estadual, 1978. 41p.

__________. Uma notícia sobre a música no Brasil dos séculos XVI e XVII. *Estudos Universitários*, Recife, v.12, n.2, p.41-57, abr./jun. 1972.

__________. Velhos organistas do passado, 1559-1745. *Universitas*, Salvador, Universidade Federal da Bahia, n.10, p.5-42. set./dez. 1971.

DUPRAT, Régis. *Música na Sé de São Paulo colonial*. São Paulo: Paulus, 1995. 231p.

__________. Música nas Mogis (Mirim e Guassú): 1760. *Revista de História*, São Paulo, ano 15, v.28, n.58, p.349-366, abr./jun. 1964.

__________. Recitativo e Ária para soprano, violinos e baixo. *Universitas*, Universidade Federal da Bahia, n. 8/9, p.291-299, 1971, facsímiles (2f. inum.) e partitura (22p.).

KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundú*; duas raízes da música popular brasileira. Porto Alegre: Movimento / UFRS, 1977. 49p.

LAMEGO, Alberto. *A Academia Brazilica dos Renascidos*: sua fundação e trabalhos inéditos. Paris, Bruxelles: L'Édition D'Art Gaudio, 1923. 120p.

LANGE, Francisco Curt. Documentação musical pernambucana. *Barroco*, Belo Horizonte, n.9, p.7-64, 1977.

MAZZA, José. Dicionário biográfico de músicos portugueses [antes 1797]. *Ocidente*, Lisboa, v.23, n.74, p.193-200, jun.; n.75, p.249-256, jul.; n.76, p.361-368, ago.; n.77, p.25-32, set.; v.24, n.78, p.153-160, out.; n.79, p.241-248, nov.; n.80, p.353-368, dez.

1944; v.25, n.81, p.17-24, jan.; n.82, p.145-152, fev. [Crônicas]; n.84, p.85-100, abr. 1945 [Suplementos]

OLIVEIRA, Clóvis de. *André da Silva Gomes (1752-1844) "O mestre de Capela da Sé de São Paulo"*: Obra premiada no Concurso de História promovido pelo Departamento Municipal de Cultura, de São Paulo, em 1946. São Paulo: s.ed. [Empreza Grafiaca Tietê S.A.], 1954. 58p.

SALLES, Vicente. *Música e músicos do Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970. 297p.

__________. *A música e o tempo no Grão-Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980. 426p. (Cultura Paraense)

SANTOS, Maria Luiza de Queirós Amâncio dos. *Origens e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*. Rio de Janeiro: Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal, 1942. 343p.

SCHMIDT, Yves Rudner. A música em São Paulo nos séculos XVII e XVIII. *Jornal da Música*, São Paulo, v.5, n.24, p.6-7, jan./fev. e n.25, p.2, mar./abr. 1981.

SIQUEIRA, B. *Lundum & Lundu*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1970.

STEVENSON, Robert. Some portuguese sources for early brazilian music history. *Anuario / Yearbook / Anuário*, Inter-American Institute for Musical Research/ Instituto Interamericano de Investigación Musical / Instituto Inter-Americano de Pesquisa Nacional, n.4, p.1-43, 1968.

TRINDADE, Jaelson e CASTAGNA, Paulo. Música pré-barroca luso-americana: o Grupo de Mogi das Cruzes. *Revista da Sociedade Brasileira de Musicologia*, São Paulo, n.2, p.12-33, 1996

TRINDADE, Jaelson. Música colonial paulista: o grupo de Mogi das Cruzes. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, São Paulo, n.20, p.15-24, 1984.